



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Suoni, musica, armonia: riflessioni sull'intelaiatura melodica della Commedia

Rossi, Carla

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-146164>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Rossi, Carla (2016). Suoni, musica, armonia: riflessioni sull'intelaiatura melodica della Commedia. *Theory and Criticism of Literature and Arts*, 1(1):3-75.

Theory and Criticism of Literature and Arts

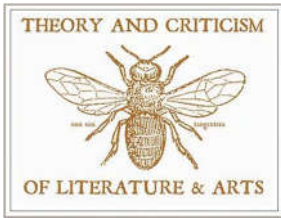


Vol. 1, No 1
(February 2017)

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

February 2017

Vol. 1, No 1



Copyright © 2016 TCLA
ISBN 978-1-326-88175-7
TCLA, Academic Journal,
digital version-ISSN : 2297-1874,
printed version-ISSN : 2504-2238
www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

Cover : Stammheim Missal, Hildesheim ca. 1170
LA, Getty Museum, Ms. 64, fol. 117r. Digital image courtesy of the Getty's
Open Content Program.

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

EXECUTIVE EDITOR

Luciano Rossi

EDITOR-IN-CHIEF

Carla Rossi

CO-EDITOR

Sergio Rossi

EDITORIAL STAFF

Carlo Chiurco, *Università di Verona*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Sergio Rossi, *University of Rome La Sapienza*

CONTENTS

FOREWORD

The Editors, 3

INSIGHTS

L'avènement du lyrisme médiéval au temps des abbayes saxonnes: *Las quin sun sparvir astur* ("Hélas! pourquoi ne suis-je un épervier-autour?").

Luciano Rossi, 4-13

FOCUS

Thomas Becket's letters from his exile and their French text.

Leena Löfstedt, 14-109

DEBATES

Suoni, musica, armonia: riflessioni sull'intelaiatura melodica della *Commedia*.

Carla Rossi, 110-160

Genealogia del bonaventuriano *videre in speculo*.

Carlo Chiurco, 161-217

Santa Francesca, Antoniazio, Melozzo e le due Rome del Quattrocento.

Sergio Rossi, 218-241

REVIEWS

NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini (Archivio Romanzo 31), 2015, pp. XVI-253.

Enrico Fenzi, 242-264

FOREWORD

Our Journal's title recalls, a little nostalgically, *Teoria e Critica / Theory and Criticism*,¹ a periodical co-founded by Luciano Rossi in 1972. It aims to explore, in a non-dogmatic way, different gnoseological and expressive statutes of various features of the artistic production in terms of polysemic semantic relations.

Because of the specific competencies of the editorial staff, philological and hermeneutical methods are privileged without neglecting, occasionally, some new trends in criticism.

The Editors

¹ Quadrimestrale di teoria e critica della letteratura diretto da Angela Giannitrapani, Borivoje Markovic, Luciano Rossi, Roma, 1972.

Carla Rossi
Università di
Zurigo

SUONI, MUSICA, ARMONIA:
RIFLESSIONI SULL'
INTELAIAATURA MELODICA
DELLA *COMMEDIA*

ABSTRACT

Il presente articolo nasce da una duplice constatazione:

- 1) la musica assolve un ruolo primario nella costruzione diegetica e ideologica della *Commedia*: essa è elemento intrinseco alla struttura metrica e agogica del poema.
- 2) L'intelaiatura su cui poggia la complessa struttura melodica della *Commedia* pare seguire la partizione boeziana: *musica instrumentalis, humana e mundana*. La prima categoria si riferisce all'arte dei suoni; la seconda ha per oggetto l'euritmia dell'animo umano, che per raggiungere un alto grado di perfezione deve essere principalmente accordato con se stesso; infine, la *musica mundana* è l'armonia dell'universo, che può essere intesa come tale solo dall'anima purificata, in quanto essa contiene in essenza il suo archetipo.

A questa suddivisione si ispira anche il presente contributo, scaturito da alcuni corsi e seminari tenuti dall'Autrice presso l'Università di Zurigo dal 2012 al 2015. Dai suoni sgraziati dell'*Inferno* (in quanto privi della grazia divina), passando per la musica, essenzialmente monodica, del *Purgatorio*, si giunge al massimo grado armonico e polifonico del *Paradiso*.

La costruzione dell'impalcatura melodica della *Commedia* prevede quindi un diverso trattamento della tematica musicale nello sviluppo narrativo delle tre cantiche e del disegno poetico-musicale al quale Dante conferisce l'aspetto di un teatrale dramma liturgico. Obiettivo principale dei corsi zurighesi e del presente articolo è offrire un'analisi di alcuni snodi musicali, nelle tre cantiche, al fine di suggerire percorsi di studio organici della struttura portante del tessuto melodico del poema.

Schematizzazione del percorso acustico della *Commedia*:



KEY WORDS : *Dante e la musica, Monodia, Polifonia, Commedia*

INTRODUZIONE

La necessità di uno studio dell'impalcatura melodica della *Commedia* e della sua unità sinfonica è stata più volte evidenziata dai critici. Sebbene, dall'Ottocento, non siano mancati singoli contributi,¹ che costituiscono un prezioso punto di partenza per un'analisi del tema, continua ad avvertirsi la mancanza di una completa e strutturata indagine, che preveda la collaborazione tra dantisti e musicologi. Ancora nel 1983 Vittorio Russo notava:

«La ricostruzione dell'unità sinfonica della *Commedia* e dei suoi parziali sistemi interni, fatti di isole ritmiche, riprese, richiami,

¹ È recente il pregevole progetto della rivista digitale *Dante e l'Arte*, condotto da un'equipe dell'Universitat Autònoma de Barcelona, che ha analizzato anche alcune occorrenze musicali nella *Commedia*.

interrelazioni, governati da una lucida logica organizzativa, resta ancora un'ipotesi di lavoro»².

Aurelio Roncaglia, in merito alla *vexata quæstio* del divorzio tra musica e poesia in ambito italiano, scriveva che quando Dante definisce, nel *De vulgari Eloquentia*, la poesia «*fictio retorica musicaque poita*», per musica intende, secondo la nozione medievale, «non l'attività pratica del far musica [...] ma soprattutto una disciplina teorica, la scienza dei rapporti proporzionali».³ Non dello stesso parere Nino Pirrotta, il quale, per lo stesso luogo testuale, osservava che «nasce da questo concetto di musica verbale anche la disponibilità delle parole in se stesse armonizzate a ricevere l'ulteriore musicalità di una melodia»,⁴ pronunciandosi, così, contro l'idea di un *divorzio* italiano tra poesia alta e musica, canonizzato in ambito critico da Contini circa l'iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, dei Siciliani di avere disgiunto la poesia dalla musica.

Un compromesso tra le due posizioni è proponibile, giacché la melodia, tanto *in præsentia* quanto *in absentia*, presiede alla creazione poetica, come si deduce anche dal DVE, II, X, 5. Come ha sottolineato di recente Claudia Di Fonzo:⁵ «Che anticamente per il genere

² Vittorio RUSSO, «Musica/musicalità nella struttura "Commedia" di Dante», in *La musica nel tempo di Dante*, ed. Luigi Pestalozza 1986, pp. 33-54, cit. p.43 [poi in *Il romanzo teologico*. Seconda serie (2002), pp. 81-91].

³ Aurelio RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in «L'Ars Nova italiana del Trecento», Atti del terzo Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena- Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, pp. 365-97, cfr. pp. 381-82.

⁴ Nino PIRROTTA, *Poesia e musica*, in «Lettture classensi» XVI (1987), pp. 153-62, p.159.

⁵ Claudia DI FONZO, «Della musica e di Dante: paralipomeni lievi», in *Scritti in onore di F. Mazzoni offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Pubblicazioni della SDI, 1998, pp. 47-61, cit. p. 50.

“commedia” proprio non si possa parlare di divorzio tra musica e poesia lo leggiamo già nella redazione volgare di Jacopo della Lana (ed. Scarabelli) *ad locum*: “L’altro modo è la forma poetica la quale è fittiva e di esempi positivi dalla qual forma ello tolle lo nome overo titolo cioè *Comedia* che è quasi a dire villano dittato, cioè che anticamente li villani sonando sue sestole overo pive si ritimavano”».

Nell’ambito della questione generale dei rapporti fra musica e poesia nel Medioevo italiano, negli ultimi anni si è registrato un rinnovato interesse della critica, stimolato sia dalle recenti scoperte relative ai frammenti che costituirebbero le tracce di una tradizione sommersa italiana di poesia musicata, sia dalla questione sempre aperta sul ruolo svolto dai Siciliani nel processo di separazione della creazione poetica da quella musicale.⁶

Per quanto concerne Dante, è ormai indubbio che per alcune sue composizioni volgari egli avesse previsto un accompagnamento

⁶ Ottavio TIBY, «La musica alla corte dell’imperatore Federico II», in *Atti del Congresso Internazionale della poesia e della lingua italiana* (Palermo, giugno 1951), Palermo: Pezzino, 1951. Nino PIRROTTA, «I poeti della scuola siciliana e la musica» in *Poesia e Musica*, Firenze: La Nuova Italia, 1994, p. 13-51. Roberto ANTONELLI, «La scuola poetica alla corte di Federico II», in *Federico II e le scienze*, Palermo: Sellerio, 1994, p. 308-323. Joachim SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen*, Tübingen: Niemeyer, 1989. Per un ultimo aggiornamento della questione si veda: Francesco CARAPEZZA, «Un “genere” cantato della scuola poetica siciliana?», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, II (1999), 2, p. 321-354. Si ricordi inoltre il celebre saggio che inaugurò la questione siciliana: Istvan FRANK, «Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II. Essai sur les débuts de l’école sicilienne», *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, III, p. 51-83. Sul frammento piacentino vedi: «Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica. Seminario di studi», Cremona, 19-20, Febbraio 2004, gli atti sono in corso di stampa; sulla carta ravennate: Alfredo STUSSI, «Versi d’amore in volgare tra la fine del XII e l’inizio del XIII», *Cultura Neolatina*, 69, Fasc. I, 1999, p. 1-69.

musicale.⁷ Per quel che pertiene alla presente ricerca, partendo dal presupposto che l'*ars musica* sia connessa, in una prospettiva speculativa, alla teoria del verso e all'organizzazione metrica del testo poetico, si indagherà in merito alla funzione narrativa cui assolve il distinto trattamento delle presenze musicali nelle tre cantiche della *Commedia*: lo studio dello sviluppo della trama musicale del poema rappresenta il fine ultimo della presente ricerca.

L'interesse per il tema della musica associato alle opere e alla vita di Dante è maturato verso la metà dell'Ottocento, ma è solo all'inizio del secolo scorso che le ricerche attorno ai riferimenti musicali all'interno dell'opera dantesca sono state inaugurate dall'ormai datato saggio di A. Bonaventura (1904), nel quale veniva proposta una

⁷ Primo testimone di un interesse di Dante per la musica è il Boccaccio, che nel *Trattatello in laude di Dante*, scrive: «sommamente si diletto in suoni e canti nella sua giovinezza e a ciascuno che a quei tempi era ottimo cantore o suonatore, fu amico ed assai cose da questo diletto tirato compose le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire». Per quanto ritenuto generalmente poco attendibile, il *Trattatello* conferma quanto attestato da Dante stesso che, nelle *Rime*, invia il sonetto doppio *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* (X) a Lippo Pasci de' Bardi con la preghiera di dare una veste musicale ad un pulcella nuda, ossia alla stanza di canzone *Lo meo servente core* (Rime XLIX). Ancora, sempre per ammissione dello stesso Dante, *Per una ghirlandetta* (XV) era una ballata che «per leggiadria» aveva assunto «una vesta ch'altrui fu data», cioè da cantarsi sopra una melodia preesistente.

Chi fossero gli «ottimi cantori o suonatori» ai quali il poeta faceva «vestire» di musica i propri versi è, in parte, suggerito da Nicolò de' Rossi, che nel sonetto *Io vidi ombre e vuy al paragone* cita i nomi dei musicisti dell'epoca legati alla composizione di melodie, tra i quali, accanto a Casella (di cui Dante ricorda, nel Purg. II, 76-117, il canto solitario *Amor che ne la mente mi ragiona*, contrapposto all'armonia con cui invece le anime cantano il salmo *In exitu Israel de Aegypto*) e al già citato Lippo, compare "el buon Scochetto" per il quale ogni tentativo di identificazione è risultato vano. Secondo la testimonianza del codice Bocolini, oggi forse irrimediabilmente perduto, Scochetto sarebbe il compositore della musica per la ballata dantesca *Deh, Violetta*, che in ombra d'Amore, la cui rubrica, nel manoscritto, recitava «Parole di Dante e suono di Scochetto».

prima, sommaria e dal punto di vista esegetico ancora estremamente scarna rassegna. In seguito, dopo l'apparizione di alcuni lavori monografici che hanno calcato l'impostazione strutturale di Bonaventura, gli studiosi hanno privilegiato, di volta in volta, differenti ambiti del rapporto tra Dante e la musica (cfr. la bibliografia in calce). La carenza di uniformità di tali studi⁸ mi hanno portata ad approfondire l'argomento, nell'ambito di alcuni corsi e seminari tenuti presso l'Università di Zurigo.

Per quel che concerne gli studi tematici condotti negli ultimi anni: ad un esame musicologico dei riferimenti liturgici al loro significato tecnico nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* è consacrato il saggio di Salvetti (1971: 160-204); per una visione generica della questione si leggano invece: Rudolf Baehr, *Dante und die Musik* (Antrittsvorlesung, gehalten am 21. Jän. 1965), München, Pustet, 1966; Monterosso (1971), AA.VV. (1988), nonché gli studi sull'argomento di N. Pirrotta raccolti in AA.VV. (1984). Tra i contributi critici più recenti: Schurr (1994) e Bacciagaluppi (2002), che analizza l'aspetto funzionale delle immagini musicali più significative all'interno della *Commedia* e Cappuccio i cui tre interventi in materia, estremamente interessanti, sono purtroppo parcellizzati in singoli articoli.

Di scarsa utilità, infine, nonostante il titolo promettente, lo studio, finalizzato all'ottenimento del titolo di PhD presso l'Università di Toronto, di Raffaele De Benedictis *Ordine e struttura musicale nella Divina Commedia*, EuropeanPressAP, 2000, in cui la questione viene affrontata più in maniera speculativa che musicologica o esegetica.

Rimangono dunque carenti gli studi che affrontino la questione da un punto di vista organico, sia critico-letterario, sia musicologico, principalmente per la scarsità di cooperazione tra i dantisti e i musicologi, il che non sempre ha dato luogo a interpretazioni

⁸ Evidenziata anche da F. BISOGNI, *Precisazioni sul Casella dantesco*, «Quadrivium», XII, 1, 1971, pp. 81-91: 81.

univoche dei singoli passi danteschi in cui si hanno chiari accenni alla musica.⁹

Sin dalla prima occorrenza del verbo *cantare*, nel quinto canto dell'*Inferno*, un filo rosso collega personaggi preziosi, per Dante, per la definizione della propria poetica e dell'immagine teologizzata di quella donna che, dopo aver chiuso la *Vita nuova*, nel poema torna a testimoniare la rielaborazione purgatoriale di un itinerario poetico-filosofico che conduce alla consacrazione definitiva dell'amore caritatevole, risolutivamente diserotizzato.

Luogo comune della critica è che la musica sia completamente assente nell'*Inferno*, mentre si imponga con forza nell'Antipurgatorio (in cui, oltre al musico Casella, che avrebbe dato una veste sonora alla canzone dantesca *Amor che ne la mente mi ragiona*, incontriamo anche un personaggio minore quale Duccio di Bonavia, il liutaio fiorentino soprannominato Belacqua, relegato fra i pigri) e, da qui in avanti, serva a marcare lo sviluppo narrativo del poema.

Ora, sebbene la musica non si addica alla condizione dei dannati, non possiamo fare a meno di notare come la prima occorrenza del verbo *cantare* si riscontri, non a caso, nel canto dei lussuriosi, lì dove *incomincian le dolenti note* e con esse prende avvio la riflessione sull'inutilità dell'esperienza di un amore non acceso di virtù. Il mancato equilibrio tra le due componenti essenziali dell'anima, quella passionale e quella razionale, genera il fallimento dell'amore dei lussuriosi, i cui lamenti, associati all'atto del cingere, dei rivolgimenti e delle percosse (v. 33) sottolineano, nell'ambito del simbolismo erotico del canto, l'uso vano dell'intelletto¹⁰ (sorta di "parola chiave" nell'ambito della poetica dantesca). Beatrice, in *Purgatorio* (XXXIII), farà presente a Dante che se egli non avesse

⁹ Cfr. S. PLONA, *Forse Casella non cantò*, «Nuova Antologia», 459, 1953, pp. 93-96.

¹⁰ Cfr. C. ROSSI, *Inferno*, IX, 51-57 : *Medusa, lo sguardo che fa peccare*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», (35): 37-49.

l'intelletto ancora impietrito da vani pensieri (v. 74) e oscurato e macchiato (come il sangue di Piramo macchiò il frutto del gelso presso il quale si uccise) dal piacere di quegli stessi pensieri, avrebbe potuto comprendere lo svolgersi della giustizia divina. Invece, i piaceri mondani hanno incrostato e indurito la sua mente, l'hanno macchiata e ottenebrata, così come le acque dell'Elsa incrostano e macchiano di calcare gli oggetti che vi siano immersi.

La causa dell'*impetramento* della mente del Poeta è la sensualità delle cose terrene tra cui, naturalmente, la musica e, più concretamente, la sensualità data dalla pervicace inazione, nell'incapacità di vedere altro se non il proprio (falso) idolo: quella stessa donna (dal cuore di pietra, un idolo che non concede alcuna grazia o pietà) cantata nelle *Petrose*. I vani pensieri scaturiscono dalla carica erotica, dalla sensualità, in cui è insito il più grande pericolo per gli esseri umani e, soprattutto, per il Poeta condannato a ripetere gli stessi canoni linguistici pietrificati. Dante, al pari dei lussuriosi, è stato dunque impossibilitato dall'attrazione per la sensualità delle cose terrene a penetrare la Parola e a raggiungere il messaggio teologico.

Non è casuale, dunque, che i maggiori poeti volgari incontrati nel viaggio oltremondano (Guinizzelli, Arnaut Daniel, Folchetto da Marsiglia) e, prima fra i dannati, la cattiva lettrice di quegli stessi poeti, Francesca, abbiano avuto tutti *l'intelletto impietrito da vani pensieri lussuriosi* e non a tutti sia stata concessa la grazia di comprendere il messaggio teologico.

Si rivela necessaria, date queste premesse, un'analisi del rapporto tra musica, amore, pietrificazione, desiderio e lussuria. Dove amore sta per quel principio universale, perfetto, legato da vincolo indissolubile al suo mezzo espressivo per eccellenza in epoca medievale: la musica. Si partirà dal presupposto (suggerito dal canto di Casella) che il riferimento agli effetti che un'esecuzione musicale

può produrre sugli ascoltatori debba essere inserito nel più ampio contesto dell'*impetramento* intellettuale più volte descritto da Dante.

Nel II del *Purg.* si ha una doppia riflessione: quella rivolta al passato, legata alla memoria degli effetti che le intonazioni dell'amico producevano sui sensi del protagonista; la seconda sull'effetto di sospensione e incantamento che l'intonazione di Casella produce nel preciso momento del viaggio dantesco, su tutti gli ascoltatori, Virgilio compreso.

SNODI PRINCIPALI

1. *Il paradigma acustico dell'Inferno*

È necessario verificare, in primo luogo, quanto l'assunto della critica relativo alla mancanza di musicalità nell'*Inferno* sia fondato. Dal *sospiro del Limbo* agli *alti guai* della parte superiore del cono infernale, sino alla graduale repressione e alla progressiva contrazione delle espressioni vocali propria del basso inferno, il regno di Lucifero non si manifesta nella presenza di generici e confusi rumori, indistintamente ricorrenti durante il viaggio percettivo del protagonista. Il motivo della disarmonia, anche musicale, del primo regno è, infatti, attentamente calibrato all'interno del testo ed in esso strutturato in base alla descrizione di paesaggi sonori diversamente caratterizzati tra loro. La sonorità dell'alto-inferno non è la stessa di quella del basso-inferno, così come il frastuono del Flegetonte è diverso da quello del Cocito e le risonanze delle Malebolge sono diverse da quelle degli altri gironi infernali. Le singole bolge, inoltre, vengono marcate da continue sfumature acustiche di senso. Alle dissonanze gridate e rimbombanti della parte alta del cono si oppongono quelle represses e straziate della sua parte bassa, sino al *ridiculum* di Barbariccia e della sua *tuba ventris*. Prima ancora del paesaggio visivo è – e continuerà ad essere per il resto della cantica –

quello sonoro a infondere nel protagonista i sentimenti di paura, pietà, sconcerto, stupore, sofferenza che caratterizzano il viaggio attraverso la conoscenza del male.

Iniziamo col constatare come il viaggio ultraterreno nel regno di Lucifero venga annunciato da Virgilio a Dante in termini sonori prima ancora che visivi:

*dove udirai le desperate strida
vedrai li antichi spiriti dolenti.*
(Inf. I, 115-116)

Secondo Boezio, aritmetica, musica, geometria, astronomia, sono *methodoi* per imparare a trascendere il mondo fisico della percezione sensoriale. In tale quadro, la musica permette di cogliere il disegno che sottende l'ordine provvidenziale dell'universo, una chiave essenziale per interpretare l'armonia segreta di Dio e della natura, in cui l'unico elemento dissonante è il male che si annida nel cuore dell'uomo.

Così, vari passi infernali richiamano un'idea non di generica assenza di musica strumentale, bensì una dissonanza o disarmonia e la prima percezione che Dante personaggio, e con lui il lettore, riceve nel regno dei morti non solo è connessa alla sfera sensoriale dell'udito, ma all'idea di un *tumulto* sonoro, in un'*aura senza tempo tinta*.

*Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.*
*Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,*

come la rena quando turbo spira.

*E io ch'avea d'error la testa cinta,
dissi: «Maestro, che è quel ch'i' odo?
e che gent'è che par nel duol sì vinta?».*

*Ed elli a me: «Questo misero modo
tegnon l'anime triste di coloro
che visser senza 'nfamia e senza lodo.*

*Mischiate sono a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli
né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.
(Inf. III, 22-39)*

I pianti degli ignavi risuonano, insieme ai loro lamenti in varie lingue, pronunciati con voci acute o gravi, frammiste al *cattivo coro* degli angeli che non seppero schierarsi né con Lucifero, né contro di lui.

Boccaccio per primo, nel *Comento sopra la Commedia di Dante*, nota come “coro” sia detto «quello luogo, nel quale stanno nelle chiese coloro che cantano, il quale ha figura di mezzo cerchio»¹¹.

Indicativa è la miniatura eseguita da Priamo della Quercia (fig. 1, BL, MS Yates Thompson 36, fol. 5r) per illustrare la prima parte del terzo canto dell'*Inferno*, dove gli ignavi, circondati dai diavoli, sono rappresentati proprio a formare un coro ed hanno le mani giunte.

¹¹ Cfr. *Opere volgari di Giovanni Boccaccio: Il comento sopra la Commedia di Dante*, ed. Luigi Fiacchi (detto Clasio), Ignazio Moutier, Per il Magheri, 1831, vol. X, p. 184.



[Fig. 1, BL, MS Yates Thompson 36, fol. 5r]

Nel descrivere questi dannati, Virgilio specifica che costoro *tegnon* questo *misero modo*: il verbo *tenere* seguito da *modo* dà adito al sospetto che la locuzione possa valere, in un ambito così fortemente sonoro, con la sequenza rimica *odo, modo, coro*, per uno degli *octoechos*, vale a dire uno degli *otto modi* gregoriani, di derivazione greca, giunti in Europa occidentale attraverso Boezio¹².

Nei trattati di musica, compare sempre l'espressione *modum tenere*¹³ in relazione al modo gregoriano appropriato. In merito

¹² Né Chiara Cappuccio, che da poco ha condotto un'analisi filologica e musicologica dei vv. 22-30 del III canto dell'*Inferno* leggermente diversa rispetto alle letture tradizionali condotte dalla critica dantesca attraverso un'interpretazione del sintagma *sanza tempo* (*Inf.* III, 30) ispirata dal commento antico di Jacopo della Lana, in *Aure musicali in Dante*, in *Cuadernos de Filología Italiana* Vol 16 (2009), pp. 109-136, né altri commentatori, hanno sino ad ora notato adeguatamente come *modo* (*Inf.* III, 34) possa riferirsi al secondo modo gregoriano.

¹³ Si veda, solo a mo' d'esempio, *Guilielmi Monachi, De preceptis artis musicae*, in *Scriptorum de Musica medii Aevi*, ed. E. de Coussemaker, Paris, 1864-76, Tomus III, p. 296: *Ad ista enim regula sunt exceptiones, quarum prima talis, quod cantus*

all'armonia delle sfere, ad esempio, vari autori, dal Medioevo al Rinascimento, ricordano come Sole e Saturno si muovano *tenendo* un modo dorico. Bartolomeus Ramos de Pareia, in *Musica practica* (1482) III, 3 scriveva¹⁴: *ideo Lunam hypodorium, Solem vero dorium modum tenere*.

Com'è noto, nel canto gregoriano, il *modo* permette di determinare la formula-tipo che deve accompagnare un dato pezzo. Semplificando, ogni modo gregoriano ha una finale precisa, ossia una nota con la quale termina la melodia e sulla quale questa è basata. Inoltre, i modi gregoriani hanno una dominante, o tonica, cioè una nota sulla quale c'è maggiore insistenza nella melodia.

Gli otto modi sono divisi in due categorie: modo autentico e modo plagale. Ogni modo plagale è associato con un modo autentico. Entrambi hanno la stessa nota finale. La differenza tra il modo autentico e il relativo plagale è nella nota dominante e nell'estensione della melodia. I modi plagali sono quelli di ambito melodico meno esteso e gradi più gravi. La numerazione gregoriana assegna i numeri dispari I, III, V e VII ai modi autentici; i numeri pari II, IV, VI, VIII ai modi plagali. I *modi*, seguendo quello che era l'*ethos* musicale di derivazione greca,¹⁵ esprimono determinati sentimenti. Alcuni autori,

formus teneat modum suprani [...], tunc contratenor bassus potest tenere modum tenoris.

¹⁴ Editto da Clement A. MILLER, American Institute of Musicology, 1999, cit. p. 58.

¹⁵ Nella dottrina antica dell'*ethos*, le qualità morale e gli effetti della musica sulla persona sembrano radicati nella visione pitagorica della musica come microcosmo: quella di un sistema di suoni e ritmi regolati dalle stesse leggi che operano nell'intera creazione visibile e invisibile. Aristotele espone ampiamente il modo in cui la musica agisce sulla volontà. Afferma che ritmo e melodia sono in grado di produrre qualsiasi tipo di emozione. Di conseguenza, attraverso la musica un uomo si abitua a "sentire" sentimenti appropriati; così la musica ha il potere di formare il carattere, e i vari generi di musica, basati su differenti modi, possono essere distinti dagli effetti che hanno sul carattere – uno, per esempio, lavora nella direzione della

infatti, attribuiscono a ciascun *modo* una specifica caratteristica espressiva di un determinato stato d'animo. Questa particolare qualità dei *modi* gregoriani è denominata "etica modale".

Guido d'Arezzo, considerato l'ideatore della moderna notazione musicale, con l'adozione del tetragramma, in *Micrologus*, il testo di musica più diffuso del Medioevo, dopo i trattati di Boezio, ricorda come il primo modo sia grave, il secondo triste, il terzo mistico, il quarto armonioso, il quinto allegro, il sesto devoto, il settimo angelico e l'ottavo perfetto. Mentre, Adamus de Fulda, autore del *De musica* (1490) così commenta: «Il primo modo si presta a ogni sentimento, il secondo è adatto alle cose tristi, il terzo è veemente, il quarto è tenero, il quinto si addice agli allegri, il sesto alle persone di provata pietà, il settimo attiene alla gioventù e l'ottavo alla saggezza».¹⁶ Juan de Espinosa, autore del secolo XVI, a sua volta precisa: «Il primo è allegro e molto adatto per attenuare le passioni dell'animo [...] grave e piangente il secondo, molto appropriato per provocare lacrime [...] il terzo è molto efficace per incitare all'ira [...] mentre il quarto prende in sé ogni gioia, incita ai diletti e calma la rabbia [...] il quinto produce allegria e piacere a coloro che sono tristi [...] lacrimoso e pietoso è il sesto [...] piacere e tristezza si uniscono nel settimo [...] per forza dev'essere molto allegro l'ottavo» (*Trattato dei principi*, del 1520).

Da questa breve schematizzazione, consegue, a mio avviso, che il *misero modo*, che ignavi ed angeli pusillanimità trasformati in diavoli *tengono* in coro non può che essere il secondo modo gregoriano, plagale, dunque grave, e che il loro comportamento vocale corrisponde a una sorta di stile antifonale. Specularmente a quanto

melanconia, un altro incoraggia l'abbandono, un altro l'auto-controllo e un altro l'entusiasmo e così via.

¹⁶ Cfr. Francesco Antonio MARCUCCI, *Scritti sulla Musica*, a c. di V. Laudadio, Istituto Suore Pie Operaie dell'Immacolata Concezione, 2010, p. 71.

accade per il *Miserere*, cantato «a verso a verso» (in un'esecuzione, appunto, ad antifona), nel V del *Purg.*

L'aggettivo *miser* qui usato parrebbe alludere a un tentativo di questi primi dannati incontrati da Dante di chiedere pietà a Dio, intonando a strofe alterne, secondo l'antica consuetudine della salmodia gregoriana, un *Miserere* nel secondo modo gregoriano, in tutto e per tutto contraddistinto da gravità.

Per il momento conviene citare il commento del Della Lana ai versi in oggetto:

«E questo dice elli perché ogni suono attemperato per ragion di musica rende all'udire alcun diletto, ch'è il tempo è in musica uno ordine, il quale fa consonare le voci insieme con aria di dolcezza. Or dunque se quel romore è senza tempo, seguesi che è senza ordine, e per consequens senza alcun diletto. E dà esempio del detto suono e dice: Come la rena quando a turbo spira... sì esemplificando vuole dire Dante: sono suoni di grande spavento e paura».¹⁷

Giacché il tempo, in musica, è ordine, quel che già Jacopo della Lana notava, era come Dante insistesse sulla mancanza di un ordinato rapporto musicale nell'*Inferno*. Tanto che l'ordinato rapporto tra musica, tempo e luce comparirà a caratterizzare la nuova situazione geografica e morale che il protagonista si accinge a descrivere solo all'ingresso nel Paradiso vero e proprio.

Un'aura dolce, senza mutamento
(*Purg.* XXVIII, 7)

¹⁷ Il testo del commento di Jacopo della Lana è citato dall'edizione di Scarabelli (1866-67, p.129).

A proposito dell'equivalenza tempo/ordine, va notato come all'inizio del *De institutione musica*, Boezio annunci una spiegazione di cosa intenda per *musica humana*:

«Che cosa sia la musica umana può capirlo chiunque si cali in se stesso. Che cosa infatti unisce al corpo l'incorporea vivacità della mente, se non un ordinato rapporto (*coaptatio*), come se si trattasse di una giusta combinazione di suoni gravi e acuti per produrre un'unica consonanza? Inoltre che cos'altro può associare tra loro le parti dell'anima, la quale – secondo la dottrina di Aristotele – risulta dalla fusione dell'irrazionale con il razionale? E ancora: che cosa riesce a mescolare gli elementi del corpo, oppure è tale da tenerne insieme le parti con un suo proprio ordinato rapporto (*coaptatio*)? ».

In quest'ottica, mi pare più appropriato affermare che l'Inferno non è *senza musica*, piuttosto è *senza tempo*, ossia senza *coaptatio*, dunque *senza ordine* e, di conseguenza, come avremo modo di vedere più avanti senza *dolcezza*, giacché sarà solo nel Purgatorio che l'aura da *tinta* si trasformerà in *dolce*.

Chiara Cappuccio, nel commentare i versi vv. 22-30 del III canto dell'*Inferno*, ha indagato in merito ad alcune *sinestesie*, al fine di esaminare se, mediante l'uso di questa figura retorica nella prima cantica, Dante riproduca, effettivamente, attraverso la rappresentazione di una estrinsecazione sonora e di una conseguente manifestazione acustica, l'assenza di luce propria del primo regno; un'oscurità ontologica forte al punto da costringere l'autore a ricorrere ad una costruzione sintagmatica che coinvolge oltre alla terminologia descrittiva legata alla sfera della vista anche quella relativa all'udito.

«Del resto, che Dante consideri la musica come la scienza della proporzione per eccellenza, legata alla matematica in quanto basata sulla relazione numerica, risulta evidente nel celebre passo del II libro

del Convivio in cui l'autore, allestendo una comparazione tra i pianeti e le distinte discipline scientifiche, propone la seguente definizione:

E queste due proprietadi sono ne la Musica, la quale è tutta relativa, sì come si vede ne le parole armonizzate e ne li canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella: la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa s'intende

(Cv. II, XIII, 23).

Le anime dei dannati, in maniera rovesciata rispetto a quanto accade nelle cantiche successive, producono in modo caotico e sordo una grande varietà sonora, timbrica e, in alcuni casi, ritmica, che non arriva mai, però, ad acquisire uno statuto musicale.

L'intero percorso infernale è marcato da continui riferimenti sonori, segnato da violente e ricorrenti ondate di rumori che sorprendono, assalgono, scuotono la sensibilità del protagonista.

L'aria è, quindi, buia perché priva di tempo ed il rumore si trasforma in un tumulto che, visualizzato in un vortice fonico, si aggira nell'inferno come una tempesta di sabbia»¹⁸.

In un'aura (dove il sol tace, *Inf.* I, 60), contraddistinta dalla mancanza di ordine e di armonia, la prima occorrenza del verbo *cantare* si ha, come anticipato, nel canto dei lussuriosi:

*Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.
Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.
[...]
Quando giungon davanti a la ruina,*

¹⁸ *Auree musicali*, cit. p. 125

*quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.*

*Intesi ch' a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento.*

*E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali
di qua, di là, di giù, di su li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.*

*E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
così vid'io venir, traendo guai,
ombre portate da la detta briga;
per ch' i' dissi: «Maestro, chi son quelle
genti che l'aura nera sì gastiga?».»
(Inf. V, 25 sgg.)*

Canto, il quinto, di lussuriosi ma anche di poeti, specularmente al ventiseiesimo del Purgatorio.

«Poiché dunque l'uomo non è guidato dall'istinto naturale ma dalla ragione, e questa a sua volta assume forme diverse nei singoli quanto a capacità sia di discernimento che di giudizio che di scelta, tanto che sembra quasi che ogni uomo goda del privilegio di costituire una specie a sé, dobbiamo ritenere che nessuno comprenda un altro attraverso i propri atti e passioni, come fanno le bestie. E neppure si dà che l'uno si immedesimi nell'altro per mezzo di un rispecchiamento spirituale, come avviene negli angeli, perché lo spirito umano è gravato dallo spessore e dall'opacità di un corpo mortale. È stato perciò necessario che il genere umano disponesse, per la mutua comunicazione dei pensieri, di un qualche segno insieme razionale e sensibile: perché, dato il suo compito di ricevere i propri contenuti dalla ragione e a questa recarli, doveva essere razionale; e

doveva essere sensibile data l'impossibilità che si trasmetta alcunché da ragione a ragione se non attraverso una mediazione dei sensi. Per cui se fosse soltanto razionale non avrebbe libero passaggio; se fosse soltanto sensibile non potrebbe ricevere nulla dalla ragione né introdurre nulla in essa. Ecco, è questo segno quel nobile fondamento di cui parliamo: fenomeno sensibile in quanto è suono; fenomeno razionale in quanto ciò che significa, lo significa evidentemente a nostro arbitrio».

(VE. I iii 1-3)

Nel *Convivio*, riguardo all'armonia corporale, applicabile anche agli aspetti formali della poesia, Dante scrive:

«Intra li effetti de la divina sapienza l'uomo è mirabilissimo, considerato come in una forma la divina virtude tre nature congiunse, e come sottilmente armoniato conviene esser lo corpo suo, a cotal forma essendo organizzato per tutte quasi sue vertudi» .

(III viii 1)

Ne consegue, evidentemente, che nel comportamento etico dell'uomo la parte razionale dell'anima deve sempre guidare e moderare quella irrazionale (sensitiva) e non deve avvenire il contrario, come nel caso della lussuria, che assoggetta la *ragion* al *talento* (*Inf.* V 39).

Viene da interrogarsi, in questo contesto, su quella similitudine (che ha fatto scorrere i proverbiali fiumi d'inchiostro) con le gru,¹⁹ che compaiono anche nel canto XXVI del *Purg.*, in un'altra similitudine che descrive i lussuriosi contro secondo natura, che si

¹⁹ Per il rapporto Gru-Letteratura-Lussuria, cfr. Guglielmo Gorni, "*Gru*" di Dante. *Lettura di "Purgatorio" XXVI*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», III (1994) , pp. 11-34 [in versione ridotta anche in «Genève et l'Italie» (1994), pp. 201-209, con il titolo *Gru e lussuriosi in Dante con un'ipotesi sul "Purgatorio" come labirinto*]

incontrano e poi si separano in direzioni opposte, come gru che sfuggono al caldo e al freddo volando in opposte direzioni (vv. 43-46).

Due osservazioni preliminari si rendono necessarie: nei *Bestiari* medievali, le gru, associate all'anima, con il loro migrare, sono animali psicopompi²⁰. È Richard de Fournival - che per primo collega la simbologia animale, nel caso specifico, la prudenza (*porveance*) all'esperienza amorosa - a ricordare che il particolare 'dormiveglia' della gru su una zampa sola e con un sasso tra le unghie (la cosiddetta "vigilanza": nel caso la gru si addormentasse, il rumore del sasso che cade la sveglierebbe subito, riportandola ai suoi compiti simbolici di guardia contro eventuali pericoli) sarebbe potuto diventare un sonno mortifero d'amore se egli, oltre che con i tre sensi dell'udito, della vista e dell'odorato, da innamorato fosse stato catturato «con il gusto baciando e con il tatto abbracciando»: «perché è quando non sente nulla con i suoi cinque sensi che l'uomo dorme. E dal sonno d'amore vengono tutti i pericoli. Giacché per tutti coloro che sono addormentati giunge la morte».²¹

La seconda osservazione riguarda il fatto che le gru di Dante, tutt'altro che prudenti, sia quelle dell'*Inferno*, sia quelle del *Purgatorio*, rinviano non tanto a due classi di lussuria, come ha proposto Carlos López Cortezo,²² quanto soprattutto a due poetiche, una amorosa e un'altra della rettitudine, entrambe 'intemperanti'.

Tanto nella prima, quanto nella seconda cantica, le gru sono associate al canto dei poeti.

²⁰ Cfr. Jacques VOISENET, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age (Ve-XIe siècle)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, p. 142.

²¹ In italiano, cfr. Richard de Fournival, *Il bestiario d'amore e la risposta al Bestiario*, a c. di F. Zambon, Parma 1987, 5-31

²² Carlos LÓPEZ CORTEZO, *Metapoetica della lussuria: le gru di Purgatorio XXVI*, in «Tenzzone: revista de la Asociación Complutense de Dantología», N°. 6, 2005, pp. 121-142.

Nel passo che stiamo analizzando non è casuale che le gru vadano *cantando lor lai*. Termine, quest'ultimo, chiaramente riferito al canto poetico d'argomento amoroso e d'ambientazione celtica in voga nel XII secolo. Va sottolineato soprattutto come la forma poetica del *lai* solitamente avesse molte stanze, nessuna delle quali con la medesima forma. Ne risultava che l'accompagnamento musicale era costituito da sezioni che non si ripetevano. Per la struttura molto varia delle strofe, non riconducibile a una norma fissa, fu chiamato anche *descort*, ossia *disordine*, quasi a sottolineare l'imprevedibilità della sua struttura in contrasto con le cosiddette *formes fixes* della poesia contemporanea (ballades, rondeaux).

Che Dante alluda ai *lais* bretoni mi pare evidente da più indizi: in primo luogo dalle condizioni fisiche cui Paolo e Francesca sono ridotti a causa di quell'amore simbiotico-fusionale che ha causato la condanna non solo dei due che *insieme vanno*, ma di molti altri lussuriosi che compaiono nel canto. A tale riguardo mi piace citare Imre Tóth, filosofo e storico della matematica rumeno:

«Come Tristano e Isotta, i testi di E e non-E sono parti costitutive di un romanzo geometrico, sono indissolubilmente legati non solo nella morte, ma anche nella vita. Solo insieme possono vivere e morire: indipendenza nell'esserci e impossibilità di sussistere sono attributi che si devono ascrivere loro simultaneamente»²³

Esattamente questo genere di amore simbiotico-fusionale ha condannato gran parte dei lussuriosi del V dell'*Inferno*, per la precisione quelle *donne antiche e' cavalieri* protagonisti della letteratura francese del ciclo bretono, le cui avventure erano *cantate*

²³ Imre TÓTH, *Aristotele e i fondamenti assiomatici della geometria. Prolegomeni alla comprensione dei frammenti non-euclidei nel 'Corpus Aristotelicum'*, nel loro contesto matematico e filosofico, Vita e Pensiero, Milano 1997, p. 494.

soprattutto nei *lais*. Si pensi, a titolo esemplificativo, al legame descritto nel lai del *Caprifoglio* da Marie de France:

*Cume del chevrefoil esteit | ki a la codre se perneit: | quant il s'i est
laciez e pris | e tut entur le fust s'est mis, | ensemble poënt bien durer; |
mes ki puis les volt desevrer, | li codres muert hastivement | e li
chevrefoil ensemment. | «bele amie, si est de nus: | ne vus sanz mei, ne
mei sanz vus!» (Lai du Chèvrefeuille, vv. 69-78)²⁴*

Amanti uniti in una fusione d'amore sensuale, non spiritualizzato, che ne sancisce la condanna, a cui Dante stesso ha fatto fatica a sottrarsi: basti rileggere la *Vita nuova*, II, 9: «E avvegna che la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a segnoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire». Non per nulla, Virgilio aveva precisato:

*Noi siam venuti al loco ov'i' t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
c'hanno perduto il ben de l'intelletto.
(Inf. III, 18-20)*

Francesca, pessima lettrice e peggior esegeta di testi antico-francesi, come dimostra la famosa anafora *Amor... amor... amor*, che più che citare le regole del *De Amore*, le sovverte, è condannata proprio per non avere *intelletto d'amore*.

Che Francesca sia pessima esegeta lo dimostra soprattutto la citazione *en abîme* del bacio di Ginevra. Nella letteratura antico-francese quel bacio richiama, da una lato, l'*osculum* feudale, ossia il

²⁴ Come accade al caprifoglio | che al nocciolo s'attacca: | quando vi si è intrecciato e avvolto | e tutt'attorno al tronco s'è messo, | assieme possono vivere a lungo; | ma poi quando si tenti di separarli, | subito muore il nocciolo | e insieme il caprifoglio. | «Amica, così ne è di noi: | non te senza me, non io senza te».

bacio di investitura dato dal Signore al suo vassallo, dall'altro il *basium*. Lancillotto ne è "nobilitato" e innalzato al grado di cavaliere, perché accade come se, contemporaneamente, egli divenisse vassallo della regina e suo consorte (nel senso che dividerà la sorte con lei, come Dante ben sa).

Il canto V rappresenta, per Dante-poeta, il superamento della letteratura cortese, consegnandone le formule retoriche (si pensi all'anafora) a un capitolo che definitivamente si chiude con lo svenimento di Dante-pellegrino. Angelo Jacomuzzi²⁵ ha giustamente notato: «se c'è un luogo esemplare di letteratura che nasca da letteratura, questo è nel canto V dell'*Inferno*». Va sottolineato come il rapporto di "filiazione" individuato da Jacomuzzi qui non si stabilisca per omogeneità e sviluppo, bensì per eterogeneità e drammatico rovesciamento o ribaltamento dei canoni. L'esercizio parodico dantesco produce una dissociazione fra i "gradi della conoscenza" e i "gradi di marcatura retorica".

Volendo indicare un percorso di ricerca, attraverso un'analisi musicologica e retorica, andrà verificato se i luoghi del testo caratterizzati dallo svolgimento della tematica incipitaria siano connotati in senso sonoro. Bisognerà concentrarsi, soprattutto, attorno ai parallelismi tra l'ingresso all'*Inferno* e quello nell'*Eden* – preambolo a quello paradisiaco vero e proprio – per appurare quanto l'ingresso in entrambi i regni acquisti un'immediata connotazione sonora, negativa nel primo caso e positiva nel secondo.

2. *Ingresso in Purgatorio*

²⁵ *L'Imago al cerchio e altri studi sulla "Divina Commedia"*, Franco Angeli, 1995, p. 158.

Notoriamente è l'Antipurgatorio a rivelarsi il luogo privilegiato per lo studio delle presenze musicali nella *Commedia*; una delle sue caratteristiche è l'esplosione di un mondo sonoro rigorosamente articolato. È qui, infatti, che Dante, varcatane la soglia, ascolta il *dolce suono* dell'inno *Summae Deus Clementiae* e, a distanza ravvicinata - oltre ad incontrare il musico Casella, che intona la canzone dottrinale *Amor che nella mente mi ragiona* e il liutaio Duccio -, conduce due riflessioni sugli effetti medusei della musica; ode inoltre l'intonazione dell'intero lungo salmo CXIV *In exitu Israel de Aegypto*, quella, poi, di un *Miserere* ed infine, nella valletta dei principi negligenti, un *Salve Regina* e un inno ambrosiano, *Te lucis ante*.

Nel celebre passo del *Conv.* II, XIII, 23-4, in cui si descrive il potere della musica mediante la sua comparazione col pianeta Marte, Dante non è ancora interessato a distinguere tra gli effetti diversi prodotti dai distinti tipi di musica, ma nel *Purgatorio*, coerentemente con le strategie compositive del poema, evidentemente non può eludere di nuovo il problema.

Come più volte sottolineato dalla critica, la musica, imponendosi con forza nell'Antipurgatorio, assume delle connotazioni differenti, sia dal punto di vista tecnico, sia da quello narrativo, nel *Purgatorio* vero e proprio.

Qui, per mezzo degli *organi della musica instrumentalis* le anime tornano al loro stato primigenio: si accordano, come uno strumento musicale vero e proprio, dando la possibilità alla *musica humana* di regnare incontrastata. Dolci suoni, inni ambrosiani e salmi fanno da sfondo a tutta la cantica, allo scopo di guidare le anime sulla via della salvezza.

La seconda cantica instaura un'immediata e incipitaria relazione con la musica, aprendosi con un riferimento esplicito al mondo sonoro: nell'esordio, subito dopo la proposizione del tema, l'invocazione alle muse si colora di un significato decisamente

musicale. Nel riferimento al mito ovidiano in cui le figlie del re di Tessaglia furono vinte da Calliope e trasformate in gazze dopo avere sfidato con tracotanza le muse al canto, si stabilisce una distinzione tra due tipi di intonazioni: uno positivo, quello di Calliope e l'altro negativo, quello delle Pieridi, che prefigura la dicotomia legata alle due esecuzioni musicali che sostanziano il II canto.

La sommità del Purgatorio indica il completo raggiungimento della *emendatio animae*. In rapporto sia con l'arte cosmica dei suoni sia con quella interna all'individuo, la *musica instrumentalis* ha quindi la capacità di ricreare, mediante una produzione di suoni articolata secondo precisi rapporti matematici, l'equilibrio interiore dell'uomo grazie alla sua derivazione dalla *musica mundana*.

Il Purgatorio, in quanto regno della purificazione dei peccati, assume la funzione di sgombrare il disordine cacofonico dell'Inferno, attraverso il ripristino del valore poetico del dire in rima, attraverso una rinascita musicale, coerentemente con la concezione dantesca di poesia, cioè di "fictio rethorica musicaque poita": una creazione poetica fondata su retorica e musica, senza le quali la poesia non potrebbe realizzarsi. Tali nozioni chiariscono il livello polisemico del verso introduttivo del *Purg*: *qui la morta poesi resurga*, topos grazie al quale si permette al lettore di comprendere la connessione tra *purgazione dei peccati/ eliminazione dei rumori/ riaccordo dell'anima con se stessa*.

Specchio interiore dell'armonia delle sfere, la *musica humana* trionfa in *Purgatorio* sin dal primo accenno al *primo tuono* colto dal pellegrino, non appena se ne schiude la porta, e reso attraverso un preciso lessico musicale.

*Io mi rivolsi attento al primo tuono,
e 'Te Deum laudamus' mi pareva
udire in voce mista al dolce suono.
Tale imagine a punto mi rendea*

ciò ch'io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea;
ch'or sì or no s'intendon le parole.
(Purg, 139-145)

A turno i critici hanno voluto leggere in questi versi riflessi più o meno evidenti della polemica (però tardo trecentesca!) contro la polifonia²⁶, allusioni all'esecuzione *ad alternatim* del *Te deum*,²⁷ o alla prassi di accompagnare il canto con un organo.²⁸

La preminenza è stata data all'ascolto, benché Dante, al v. 144, paia riferirsi ad un'operazione attiva quale il *cantare con organi*.

Come è prassi retorica dantesca, quando in una terzina vi è un'immagine poco chiara, la terzina seguente serve ad elucidare quanto appena affermato: la seconda terzina va dunque letta come complemento e arricchimento della precedente.

La prima *crux* interpretativa è data proprio dal *primo tuono* del v. 139, oggetto di numerosi scandagli e accese dispute, che non hanno mai portato ad un'interpretazione univoca. Si tratta del "primo rumore della porta" (sebbene non vi sia, più avanti, alcun accenno ad un secondo tuono) o del "primo rumore oltre la porta", o forse di un altro genere di *tuono*?

Personalmente, ritengo che non si sia insistito abbastanza su come, dal v. 141 in poi, Dante fornisca una spiegazione del perché sia riuscito a riconoscere il *Te deum*. Propongo dunque di interpretare il *primo tuono* (che compare anche nella variante non dittongata di

²⁶ C. CAPPUCCIO, "Quando a cantar con organi si stea" ("Purg." IX, 144). *Riflessi danteschi della polemica contro la polifonia?*, in «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», VIII (2007), pp. 31-63

²⁷ G. POZZI, *Alternatim*, Adelphi, 1996

²⁸ F. CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 126.

primo tono, in alcuni codici) proprio come la definizione del particolare *ambitus* entro il quale si muove la melodia dell'inno che giunge alle orecchie del pellegrino, che ne riconosce quella che oggi definiremmo l'intonazione: ossia il primo (e non a caso!) degli otto toni salmodici.

Come è noto, i cosiddetti *Toni psalmorum* constano di una nota di recita, detta *tenor* (*repercussio* del modo) e brevi inflessioni: *initium*, *flexa*, *mediatio*, *terminatio*.²⁹

Quel che qui conta sottolineare, a parer mio, è come la nota di recitazione del *primo tono* (o *repercussa*) sia il LA, l'*ambitus* o estensione RE-RE e la *finalis* nuovamente RE. La prima sezione del *Te deum* (quella probabilmente più antica e comunque quella cui allude Dante) ha *tenor* proprio sul LA.

La dominante del primo tono (la cui estensione è appunto Re-RE) è dunque LA, come appare anche dalla simbologia iconografica cluniacense: due degli otto capitelli del coro dell'abbazia raffigurano gli otto toni della musica. Il primo capitello rappresenta un suonatore di liuto, che accorda lo strumento (ovviamente sul LA). Tutt'attorno alla mandorla in cui la figura è incastonata si legge: *Hic tonus orditur modulamina musica primus*, a simboleggiare il primo tono ed anche la prima disciplina della musica, la *musica harmonica* che consiste precisamente nel cercare la giusta altezza dei suoni.

Mi pare quindi non sia casuale che il primo riferimento alla musica propriamente purgatoriale sia rappresentato da un inno che le anime purganti devono intonare in accordo tra loro.

Ora, val la pena ricordare come non solo la tradizione manoscritta del *Te Deum laudamus* sia particolarmente complessa³⁰ (le prime

²⁹ L'*initium* = solo per il primo versetto di un Salmo, tenor LA *flexa* = inflessione discendente di tono o di terza minore, si trova solo nei versetti più lunghi (segn. †). La *mediatio* è una formula cadenzale che conclude il primo emistichio (il secondo quando vi è la *flexa*) (segn. *). La *terminatio* è la formula cadenzale che chiude il versetto.

attestazioni risalgono al Codice Vat. Alexandrinus XI e al cosiddetto *Bangor Antiphonary*), ma la stessa struttura dell'inno, estremamente antico, lasci supporre la combinazione di più testi (almeno tre), tutti con una loro precisa impronta melodica. Per lungo tempo attribuito a Sant'Ambrogio (e oggi a Niceta di Remesiana), il *Te Deum* presenta una stretta affinità con i salmi e i cantici: una prosa ritmica suddivisa in versetti bipartiti e un'intonazione in canto piano sostanzialmente analoga alla cantillazione dei toni salmodici (recitativo sillabico su una o due note fisse, *cordae*, con una formula iniziale, *intonatio*, ma solo per alcuni versetti, una cadenza intermedia al primo emistichio, *mediatio* e una cadenza finale al secondo, *clausula*).³¹

In una situazione speculare a quella dell'ingresso in Purgatorio, Dante già nell'incipit del IV dell'*Inferno*, si riferisce ad un *grave tuono*:

³⁰ Rev. M. Frost, *Te deum laudamus: the received text*, in *Journal of Theological Studies* (JThSt), 43 (1942), pp. 59-67. Del quale si leggano anche 'Notes on the *Te Deum*', in *JThSt* 34 (1933), pp. 250-257; e 'Two Texts of the *Te Deum laudamus*', in *JThSt* 39 (1938), pp. 388-391.

³¹ La cantillazione del *Te Deum* nel tonus simplex mostra un sottile e raffinato piano di mutazioni, che non si trova nella salmodia comune: lo stile è nel complesso sillabico, tranne nell'incipit e negli emistichi costituiti da una sola parola: il triplice "Sanctus" e "Patrem", che si rimandano lo stesso breve melisma (il tonus solemnus è identico, ma appena un po' più fiorito).

La struttura del recitativo si presenta nella prima strofa (vv. 1-13) in forma di salmodia a due corde (do nel primo e la nel secondo emistichio, con le suddette eccezioni). La seconda strofa (14-20) ha scansioni appena variate nelle cadenze media e finale (*mediatio* e *clausula*). nettamente diversa è la realizzazione melodica del v. 21, conclusivo della sezione originaria dell'inno, che si ripropone con significative varianti nei due vv. successivi (22-23). Quindi si ripete per 5 vv. (24-28) la formula della seconda strofa, variata nel primo emistichio e identica nel secondo. L'ultimo v. (29) ripete in entrambi gli emistichi, con un piccolo arricchimento, la melodia del secondo emistichio della terza strofa.

*Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un grave tuono sì, ch'io mi riscossi,
come persona, che per forza è desta;
e l'occhio riposato intorno mossi
dritto levato, e fiso riguardai,
per conoscer lo loco, dov'io fossi.*

*Vero è, che in su la proda mi trovai
de la valle d'habisso dolorosa,
che tuono accoglie d'infiniti guai.*

*Oscura profond'era, e nebulosa
tanto, che per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuna cosa.*

Or discendiam quaggiù nel cieco mondo.
(Inf. IV, 1-13)

La vulgata (dal Buti in poi), in quel *tuono* riconosce il rumore infernale. I più antichi commentatori come il Lana e Piero di Dante non ci dicono nulla a riguardo; Boccaccio rileva che: *Fautore per questo tuono intendesse altro che quello che la lettera suona.*

Ma ancora una volta siamo in presenza di un primo *tuono* grave: qui l'intonazione è quella degli infiniti guai di tutte le anime della valle d'abisso dolorosa.

Se si accetta dunque che il *primo tuono* udito da Dante non si riferisca né ad un fenomeno atmosferico (il Purgatorio, come l'Inferno, infatti non è soggetto agli agenti atmosferici), né a un primo rumore della porta (cui non segue un secondo), bensì ad una precisa intonazione, in accordo tra la *voce* e il *dolce suono*, allora l'analisi del rapporto tra *vox*, *sonus*, *sensus* e *signum* va assolutamente condotta oltre.

Il *Te deum* si manifesta, cioè appare evidente (*pare*) al pellegrino dalla melodia (*primo tuono*), non dalle parole, giacché la voce è *mista*

al dolce suono. L'espressione (nonostante sia stata variamente interpretata) pare escludere il riferimento ad un'esecuzione *ad alternatim*, di quelle cioè in cui venivano intonati solo i versetti dispari dell'inno (le cui parole sarebbero state facilmente riconosciute da Dante), mentre i versi pari erano eseguiti da un coro polifonico o, in mancanza di questo, dall'organo.

Se si analizza il testo del *Te deum*, già vi si riconosce un riferimento all'inafferabilità della voce che lo canta.

Sull'inaccessibilità della voce, e dunque delle parole pronunciate, insiste Dante nel momento in cui spiega come avviene l'esecuzione dell'inno:

*Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch'io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea:
ch'or sì or no s'intendon le parole.*

Se, da una parte è vero che «Among the elements supporting the reading of organs as poliphony is that the *Te deum* was among the chants that were most often arranged in organ settings»³² per comprendere quanto, nel caso specifico, il riferimento agli organi in quanto strumenti musicali (Dante si riferirebbe all'uso di più organi) o agli *organa* (sovrapposizione di una o più voci al canto intonato monodicamente) in realtà poco cambi a livello di interpretazione dell'intero passo, bisogna ricordare cosa si intende per *organa*.

Già due secoli prima di Dante era in uso la pratica dell'*organum* parallelo, ossia la maniera di eseguire i canti liturgici in diafonia: una parte della *schola* eseguiva il canto come tramandato dalla tradizione

³² Ciabattoni, cit. p. 124. Lo studioso cita varie occorrenze dell'espressione "catere cum organo" ...senza capire una fonchia!

(*vox principalis*), la restante intonava lo stesso canto a distanza di una quarta o di una quinta sotto o, come si preferì, sopra (*vox organalis*): ne risultavano due melodie che si muovevano in parallelo.

L'autore del trattato *Musica enchiriadis* (risalente alla seconda metà del IX sec) raccomanda di raddoppiare la *vox principalis* e la *vox organalis* con altre *voces* di fanciulli o con strumenti. Tra gli strumenti si preferì l'organo, proprio perché era più economico e semplice avere un organista in cattedrale, piuttosto che un coro polifonico. Com'è noto, l'autorità ecclesiastica ne limitò sempre più la prassi, a partire dalla bolla "avignonese" di Giovanni XXII, «Docta sanctorum patrum» sino alla definitiva condanna espressa durante Concilio di Trento.³³

Che si tratti di *organa* vocali o di organi strumentali, val la pena insistere, poco cambia a livello interpretativo, perché tanto gli uni quanto gli altri avrebbero coperto le parole dell'inno (*or si no s'intendon le parole*). Quel che più interessa, qui, invece mi pare la corretta interpretazione di *a punto*.

³³ Nel settembre 1562 la ventiduesima sessione del Concilio di Trento delibera sulla musica sacra:

Tutto deve essere regolato in modo tale che le messe si celebrino parlando o cantando, ma ogni cosa, chiaramente ed opportunamente pronunciata, scenda dolcemente nelle orecchie e nei cuori degli uditori. Quanto alle cose che si suole trattare con musica polifonica o con l'organo, nulla vi deve essere di profano in esse, sì soltanto inni e divine lodi [...] In ogni modo, tutta questa maniera di salmodiare in musica non deve essere composta per un vacuo diletto delle orecchie, bensì in modo tale che le parole siano percepite da tutti (ut verba ab omnibus percipi possint), affinché i cuori degli ascoltatori siano conquistati dal desiderio delle armonie celesti e dal gaudium della contemplazione dei beati [...] Espellano dalla chiesa quelle musiche, nelle quali, sia tramite l'organo sia tramite il canto, si mescoli alcunché di lascivo e d'impuro [...] sì che la casa di Dio sembri e possa esser detta veramente la casa della preghiera.

Nell'ottica dell'uso di un lessico musicale preciso da parte di Dante, propongo di non interpretare *a punto* come avverbio di modo, e di leggere la seconda parte del v. 142 (*qual prender si suole*) in riferimento non all'*image* (sonora che Dante riceve), ma proprio al *punto*, la cui posizione centrale, nel verso (spesso, nei codici, nella variante *a puncto*), induce a pensare ad un rilievo particolare riservato a questa locuzione, che alla stregua di *a verso a verso* di *Purg.* V, 24, indicante l'esecuzione *ad alternatim*, a coro alterno, versetto per versetto, del *Miserere*, potrebbe aiutare a chiarire la pratica cui allude Dante di intonare il *Te deum* con organi.

Può sembrare pleonastico ricordare come il neuma elementare fosse definito, a causa della sua forma grafica, *punctum* (più spesso al maschile *punctus*, nella terminologia musicale medievale). La terzina potrebbe dunque essere così parafrasata:

L'immagine sonora appena descritta, della voce mista al dolce suono (di una melodia di accompagnamento), modulata secondo il primo tono, ossia con tenor in LA, mi rendeva noto quel che udivo (permettendomi di riconoscere il 'Te deum' non dalle parole), dalla nota che si suole prendere quando si stia a cantare con organi, quando accade che le parole si intendano a intermittenza.

Perché Dante si riferirebbe a una nota in particolare nel descrivere l'esecuzione con gli organi del *Te deum*? Esiste realmente questa nota? La risposta non può che essere affermativa: si tratta proprio di quella particolare nota fissa, che si è soliti intonare (*prender*) quando si canta *cum organa* (nel senso di *voces organales*) e si chiama *bordone*. Il fatto che Dante ben conosca il bordone e che qui si stia tecnicamente riferendo proprio alla nota persistente che accompagna l'esecuzione della melodia principale nel contrappunto, in stile di discanto, è confermato poco oltre, al canto XXVIII (ricchissimo di riferimenti musicali):

non però dal loro esser dritto sparte

*tanto, che li augelletti per le cime
 lasciasser d'operare ogni lor arte;
 ma con piena letizia l'ore prime,
 cantando, ricevieno intra le foglie,
 che tenevan bordone alle sue rime
 (Purg. XXVIII, vv. 13-sgg)*

Il Buti commenta «Tenevan bordone, cioè canto fermo». Il termine bordone (dal bastone, usato dai pellegrini in viaggio), in musica, è la nota di sostegno tenuta a lungo, sulla quale variano in contrappunto le voci tenorili e baritonali, e designava anche la canna dell'organo, di timbro cupo e sonoro, che serviva a fare il basso continuo in accompagnamento al canto.

3. *Medusa, la figura assente e l'impetramento nel canto di Casella*

Snodo cruciale nel percorso ultramondano del poeta-pellegrino è, come ho già avuto modo di evidenziare altrove, il mancato incontro con la Medusa,³⁴ nell'*Inferno*. L'«errore», riconosce infatti Dante in *Purgatorio*, discende dallo 'sguardo' che egli ha recato, dopo la morte di Beatrice, alle bellezze terrene. Stava in suo potere, nel potere del suo libero arbitrio, decidere se seguire Beatrice o fermarsi alle «presenti cose/ col falso lor piacer» (*Purg.* XXXI, 34-35). Sempre in *Purgatorio*, Dante indica il testo che egli stesso, per bocca di Bonagiunta, considera costitutivo del nuovo stile poetico che egli ha individuato: *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Ma cosa è, per Dante l'intelletto (quello che i dannati infernali hanno perso)? Nell'episodio del mancato incontro con Medusa, il Poeta chiama in causa coloro i quali hanno l'intelletto sano (61), invitandoli a comprendere il significato morale che si nasconde sotto il velo dell'allegoria: la sua

³⁴ Cfr. C. ROSSI, «Inferno, IX, 51-57: Medusa, lo sguardo che fa peccare», in *Rassegna europea di letteratura italiana*, 35, pp. 37-49.

esortazione è di andare oltre la Lettera, per comprendere il significato riposto nei versi strani. È l'Autore stesso, nel *Convivio*, a fornirne una definizione di *intelletto sano*: « lo nostro intelletto [...] sano dire si può, quando per malizia d'animo e di corpo impedito non è ne la sua operazione ; che è conoscere quello che le cose sono, sì come vuole Aristotele nel terzo de l'Anima ». Viene da chiedersi se l'intelletto dell'actor Dante, nel momento in cui egli si trova all'inizio del suo viaggio oltremondano, possa dirsi sano. Nel Purgatorio, per bocca di Beatrice, Dante ammette, infatti, che il suo intelletto è ancora fatto di pietra :

*Dorme lo 'ngegno tuo, se non estima
per singular cagione esser eccelsa
lei tanto e sì travolta ne la cima.
E se stati non fossero acqua d'Elsa
li pensier vani intorno a la tua mente,
e 'l piacer loro un Piramo a la gelsa,
per tante circostanze solamente
la giustizia di Dio, ne l'interdetto,
conosceresti a l'arbor moralmente.
Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impetrato, tinto,
sì che t'abbaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto.
(Purg., XXXIII, 64-78)*

Il cosiddetto “Canto di Casella” è indicativo allora del passaggio del protagonista attraverso il primo livello di purificazione dalle passioni previsto dall'itinerario purgatorio, esso costituisce uno dei punti della *Commedia* che ha maggiormente attratto l'interesse di dantisti e musicologi medievali. Da una barca, guidata da un angelo,

scende una schiera di anime purganti che si accalcano attorno a Dante. Una, più delle altre, si avvicina al poeta riconoscendolo: è l'amico di giovinezza Casella, musicista toscano molto apprezzato al tempo. Dopo una prima esitazione Dante riconosce la voce dell'anima che gli racconta di essere stato traghettato lì dall'angelo, dopo essere stato raccolto assieme agli altri spiriti presso la foce del Tevere. A questo punto Dante chiede a Casella di intonare una canzone a lui molto cara: *Amor che ne la mente mi ragiona*, in memoria dei tempi della loro amicizia. Tutti rimangono attoniti ad ascoltare, colpiti dalla *dulcedo* del canto. È proprio l'idea del rapimento dello spirito che viene sottolineata allegoricamente, dunque la possibilità dell'arte di distogliere l'animo dall'esigenza etica della penitenza.

Ma non tutta la musica sortisce lo stesso effetto, infatti poco prima dell'approdo della barca dei penitenti sulla spiaggia si ode un canto all'unisono, il salmo *In exitu Israel de Aegypto*, che rispetto alla canzone ha la funzione opposta: unire le anime in una preghiera comune, volta all'espiazione.

Dante sottolinea volutamente il momento dell'arrivo in Purgatorio, dove gli spiriti, ad un passo dalla beatitudine, ritrovano speranza e di conseguenza abbandonano la tristezza della solitudine, cantando assieme, in coro. Lo smarrimento però è troppo forte e si lasciano subito rapire da ciò che anche in terra poteva sortire lo stesso effetto: la musica.³⁵ Una musica non scritta, diversamente dal salmo, bensì "amorosi versi", che trovano vita solo grazie alla memoria del loro cantore:

[...] «Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso all'amoroso canto,
che mi solea quetar tutte le voglie,

³⁵ Cfr. F. MONTANARI, *Il mondo di Dante*, Roma, Edindustria, 1966, pp. 129, 130.

*di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la sua persona
venendo qui è affannata tanto!».*
(*Purg.*, II, vv. 106–111)

Acquista senso allora il rimprovero di Catone volto a disperdere gli "spiriti lenti" con dure parole:

[...] «*Che è ciò, spiriti lenti?
quale negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio,
ch'esser non lascia a voi Dio manifesto*».

(*Purg.*, II, vv. 120–123)

Così facendo si rompe l'incantesimo di un momento, in cui un gruppo di defunti, non ancora abituati alla condizione di spiriti, si erano lasciati rapire da un trascinante piacere terreno. Indicativa, allora, all'interno di queste osservazioni, l'idea di *dulcedo*, fondamentale per designare l'accordo delle anime tra loro.

4. «*Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan*». *Lussuria e "dolce suono" in Purgatorio, XXVI, 140–147*

Importante, ora, tenere a mente quella *voce mista al dolce suono* che immediatamente colpisce Dante in Purgatorio. Passiamo infatti a quella che si configura come una stanza di canzone occitanica in *décasyllabes*, e più precisamente come un *congedo*, ovverosia il discorso di Arnaut Daniel in *Purgatorio*, XXVI, 140–147, evidenziando non solamente come gli otto versi danteschi possano essere cantati dall'anima purgante sulle note della famosa canzone folchettiana d'argomento cortese-amoroso *Tant m'abellis*, ma come quel canto laico rappresenti parte essenziale dell'espiazione di Arnaut.

Testimone di un interesse di Dante per la musica è il Boccaccio, che nel *Trattatello in laude di Dante*, scrive:

«sommamente si diletto in suoni e canti nella sua giovinezza e a ciascuno che a quei tempi era ottimo cantore o suonatore, fu amico ed assai cose da questo diletto tirato compose le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali faceva rivestire». ³⁶

Per quanto ritenuto generalmente poco attendibile, il *Trattatello* conferma quanto attestato da Dante stesso che, nelle *Rime*, invia il sonetto doppio *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* (X) a Lippo Pasci de' Bardi con la preghiera di dare una veste musicale ad un *pulcella nuda*, ossia alla stanza di canzone *Lo meo servente core* (*Rime* XLIX).

Ancora, sempre per ammissione dello stesso Dante, *Per una ghirlandetta* (XV) era una ballata che «per leggiadria» aveva assunto «una vesta ch'altrui fu data», cioè da cantarsi sopra una melodia preesistente.

Chi fossero gli «ottimi cantori o suonatori» ai quali il poeta faceva vestire di musica i propri versi è, in parte, suggerito da Nicolò de' Rossi, che nel sonetto *Io vidi ombre e vuy al paragone* cita i nomi dei musicisti dell'epoca legati alla composizione di melodie, tra i quali, accanto a Casella e al già citato Lippo, compare «el buon Scochetto» per il quale ogni tentativo di identificazione è risultato vano. ³⁷

Secondo la testimonianza del codice Boccolini, oggi forse irrimediabilmente perduto, Scochetto sarebbe il compositore della musica per la ballata dantesca *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore*, la cui rubrica, nel manoscritto, recitava «Parole di Dante e suono di Scochetto».

³⁶ *Trattatello in laude di Dante*, a cura di Bruno MAIER, Rizzoli, 1965, cfr. XX – Fattezze e costumi di Dante, p. 55.

³⁷ E. RAGNI, "Scochetto", *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976, p. 81. Sul sonetto di Nicolo de' Rossi cfr. Mahmoud SALEM ELSHEIKH, «I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi», *Studi danteschi*, n. 48, 1970. p. 153-166.

Sempre che il *suono* del fantomatico Scochetto non stia a indicare una melodia trobadorica preesistente composta da quello che fu tra i più prolifici musicisti in ambito occitanico, di cui ci sono giunte almeno 19 melodie: Folchetto, il cui nome, in numerosissimi manoscritti appare come *Floquet*. (Penso che anche per il codice Boccolini si potrebbe supporre un banale errore di trascrizione, per un probabile scambio di lettura del nesso consonantico “Fl” in “Sc”).

Prima strofa della canzone di Folchetto:

*Tant m'abellis l'amoros pessamens
que s'es vengutz e mon fin cor assire,
per que no-i pot nuills autre pens caber
4 ni mais negus no m'es doutz ni plazens,
c'adoncs viu sas quan m'aucio-ill cossire;
e fin'amors aleuja mo martire
que-m promet joi mas trop lo-m dona len,
8 c'ab bel semblan m'a trainat longamen.*

Metrica: a10 b10' c10 a10 b10' b10' d10 d10
a10 b10' a10 c10 a10 c10 d10 c10

Passo dantesco:

El cominciò liberamente a dire:
«*Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.* 141
*Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.* 144
*Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al son dolç ses calina,
sovenha vos a temps de ma dolor!».*
Poi s'ascose nel foco che li affina. 148

A B'A C A C D' C otto *décasyllabes* su 4 rime an, ire, or, ina; 2 maschili e due femminili *esparsas* in seconda e settima posizione. Si noti il passaggio dall'endecasillabo al decasillabo del testo provenzale, con lo stesso gioco metrico del testo folchettiano: a10 b10'.

L'edizione della melodia più attendibile di *Tant m'abellis* di Folchetto è contenuta nell'antologia dello Zayas (figg. 2a-5),³⁸ e riporta le tre fonti manoscritte pervenute.

Mi pare valga innanzitutto la pena sottolineare come il *modo* della canzone folchettiana sia chiaramente il *Tritus* plagale, l'ambitus infatti si estende da *DO* a *do*, è ammesso il *Sib* in tutto il brano in ognuna delle fonti analizzate e non ci sono indizi per poter pensare ad un cambio di modo.³⁹

Tritus plagale (Ipolidio, sesto modo)



Le cadenze si trovano sul *SOL* (1 volta), sul *DO* (2 volte), sul *MI* (3 volte) e sul *RE* (2 volte). La melodia è prevalentemente sillabica, a tratti semisillabica, con qualche fioritura collocata prevalentemente sulla penultima sillaba del verso.

³⁸ Cfr. DE ZAYAS, *Le cançons dels trobadors* Publisher, Institut d'Estudis Occitans, 1979., pp. 218-221.

³⁹ Cfr. SESINI, *Poesia e musica* cit., p. 119.

The image displays a musical score for a piece titled "Tant m'abellis l'amoros pessamens" by R. de Zayas. The score is arranged for three voices (G, R, W) and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves.

Vocal Parts:

- G (Soprano):** Tant m'abellis l'amoros pessamens
- R (Alto):** que s'es ven - guts en mon fin còr as
- W (Tenor):** - si - re per qué no-i pòt nule au -

Piano Accompaniment: The piano part is written on three staves (treble, middle, and bass clefs). It features a rhythmic melody with many beamed sixteenth notes, providing a lively accompaniment for the vocal lines.

Figura 2a - Tant m'abellis l'amoros pessamens (1) - R. de Zayas

The musical score is presented in three systems, each with three staves (Soprano, Alto, and Bass). The lyrics are in French and are written below the staves. The first system includes a 'S' time signature, the second a 'C' time signature, and the third a 'G' time signature. The lyrics are: 'tre pens ca ber ni mais ne guis non', 'm'es doug ni pla sentis, qu'is donc uia acris quares', and 're'au ci ap' cor si re e fi naa more'.

Figura 2b - Tant m'abellis l'amoros pessamens (2) - R. de Zayas

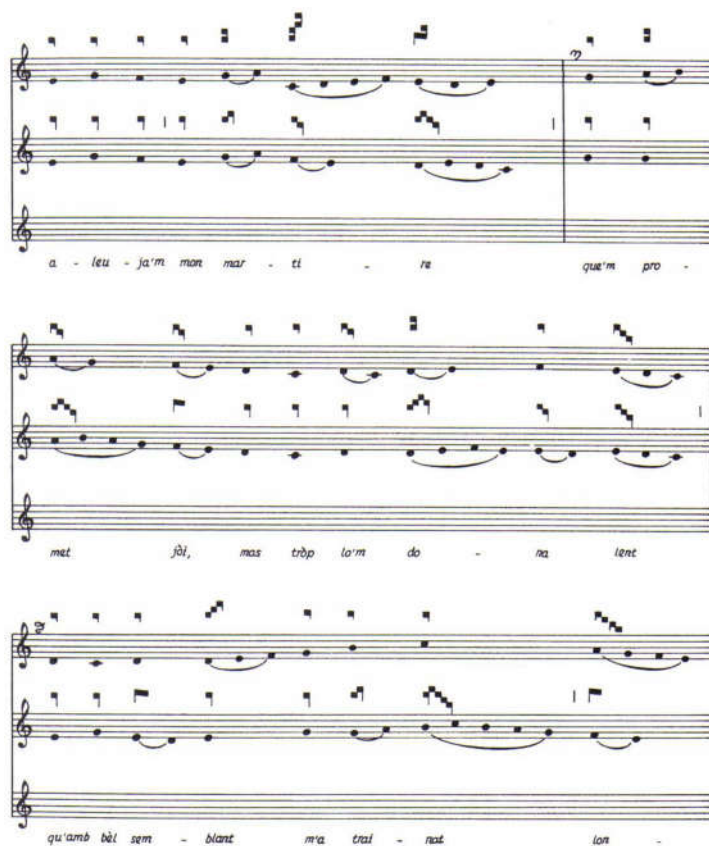


Figura 3 - *Tant m'abellis l'amoros pessamens (3) - R. de Zayas*

Analizzando le rime, si può individuare il seguente schema della strofa: ABCABBDD e le cadenze musicali ne rispecchiano la figurazione: ABCDBBCD.⁴⁰

Nel quarto verso SOL (A) è sostituito dalla sua quinta RE (D), il penultimo che termina sul DO funge da verso di attesa fino alla risoluzione finale sul RE.

Lo schema cadenzale è: ABCA (V grado) BBC (tendente a D) D.

⁴⁰ Dove A = SOL, B = MI, C = DO, D = RE.

Le prime tre note (*LA LA LA*) della melodia sono identiche in ciascuno dei codici e andando a verificare gli altri brani di Folchetto si nota un *incipit* sempre identico, quasi si configurasse come la firma stessa dell'autore per «suggellare, con impronta inconfondibile, il proprio stile».⁴¹

Ora, mi pare interessante notare come i versi di Arnaut possano essere letteralmente cantati sulla musica folchettiana⁴².

C'è di più: la maggior parte dei critici vuol leggere nell'allocuzione di Arnaut **som de l'escalina* un termine pseudo-provenzale coniato da Dante per indicare il monte del Purgatorio, e interpreta l'espressione come «che vi guida alla sommità di questa scaletta»; altri leggono *al som ses calina*, «alla sommità senza calura» (le anime sono immerse infatti nel fuoco).

La mia interpretazione di lettura è *guida al son dolç ses calina*. Dove il *dolce suono* è quello che, sin dall'ingresso di Dante in Purgatorio, serve a marcare l'accordo tra loro delle anime penitenti. Questo anche perché l'intonazione di Arnaut è in stretta relazione con il *Summae Deus Clementiæ*, che «nel seno / al grande ardore allora udii cantando» (Pg XXV 121) che si riferisce chiaramente al peccato di lussuria, richiamando da vicino la pena che Dante stesso assegna ai suoi peccatori: "Lumbos iecurque morbidum / Flammis adure congruis, / Accincti ut artus excubent / luxu remoto pessimo" [Brucia con fiamme convenienti i nostri lombi e il molle fegato, sì che le membra siano vigili e pronte, rimossa da noi la triste lussuria].

⁴¹ U. SESINI, *Folchetto da Marsiglia*, «Convivium», XVI, 1938, n. 1, pp. 75-84: 81.

⁴² Fa da corredo a questo articolo, sul sito della rivista, grazie alla forma digitale in cui esso verrà pubblicato (accanto alla canonica versione cartacea), un file mp3 realizzato con la collaborazione di un musicista, Christian Marin, in cui Arnaut *va cantando*.

Il percorso poetico-musicale di Dante può essere riassunto in maniera emblematica come un percorso tra i lussuriosi, dall'Inferno sino al Cielo di Venere.

5. Musica sacra e musica profana alle soglie del Paradiso: piacere e azione

Come accennato, con la conclusione del viaggio nel regno delle anime penitenti finisce anche il percorso attraverso una musicalità terrena, riconoscibile, strutturata nelle forme tradizionali della monodia liturgica. Nel *Paradiso* il discorso musicale cambia e con esso cambia il lessico, la struttura e lo spessore delle immagini in cui esso prende forma. Questa nuova lettura permette di stabilire una rete di riferimenti intertestuali tra la descrizione dell'entrata nell'inferno e quella dell'ingresso nel paradiso terrestre (*Purg.* XXVIII, 7-21). La ricorrenza di una sfera semantica produce una corrispondenza non solo retorica ma diegetica ed ideologica tra due momenti privilegiati della narrazione dantesca finora non messa in evidenza dalla critica. Estremamente importante ai fini di questa ricerca è stata l'analisi del rapporto tra musica sacra e musica profana nel poema, nel passaggio tra seconda e terza cantica e in particolar modo il passaggio dalla "staticità" dei canti legati ai lussuriosi all'azione stimolata dalla volontà di operare.

La presentazione musicale del personaggio che prepara l'apparizione di Beatrice (in Purgatorio), riporta volutamente il lettore in un ambito profano, legato alle modalità canore descritte da Dante (una donna sola che cammina cantando e scegliendo tra i fiori di cui era cosparso il suo cammino) infatti non fanno pensare ad un'intonazione sacra. Matelda però, rispondendo alla richiesta di Dante (*"vegnati in voglia di trarreti avanti" / diss'io a lei, "verso questa riviera/ tanto ch'io possa intender che tu canti"*) che è interessato a percepirne chiaramente il messaggio musicale rinvia il viaggiatore, ed

il lettore, al salmo *Delectasti* (*ma luce rende il salmo 'Delectasti'/ che puote disnebbiar vostro intelletto*), che potrebbe costituire il testo della sua intonazione. Che Matelda rappresenti la sintesi positiva tra due tipi distinti di intonazioni melodiche (quella sacra e quella profana) viene confermato dall'inizio del canto successivo. Con un'esplicita citazione cavalcantiana l'*incipit* del XXIX (vv. 1-3) canto suggera l'incontro tra le due diverse attitudini musicali.

L'anima che prima aveva cantato, o probabilmente solo citato, il salmo 91, poi sicuramente canta il salmo 31,¹ come donna innamorata, sintetizzando nella sua intonazione le qualità incantatorie dell'amoroso canto di Casella e quelle positive ed operose collegate alle melodie liturgiche. Matelda prepara l'esplosione musicale che concentrerà su di sé l'attenzione del viaggiatore (*e una dolce melodia correva/per l'aere luminoso*) producendo in lui gli effetti positivi legati alle esecuzioni liturgiche: prima il giusto sdegno nei confronti del peccato originale (*onde buon zelo/ mi fé riprender l'ardimento d'Eva*) e poi un effetto di sospensione e desiderio che confermano nel viaggiatore la volontà di proseguire e conoscere (*Mentr'io m'andava tra tante primizie/de l'eterno piacer tutto sospeso/e disioso ancora a più letizie*).

Si assiste così alla "Fuga in paradiso"⁴³: precisamente nel Paradiso Terrestre. Altro momento tipico del viaggio dantesco scandito da un'imponente presenza musicale in cui le figure canore di Lia e Matelda sembrano rivelarsi determinanti per la sintesi musicale annunciata nella "Valletta dei principi". Il terzo evento sonoro che orienta l'attenzione di Dante dopo le due intonazioni sacre (quella sesta beatitudine, *Beati mundo corde* e quella del versetto biblico *Venite, benedicti Patris mei*), il canto di Lia sorprende per non

⁴³ Per citare il titolo del bel libro di V. Puccetti consacrato alla figura di Cunizza da Romano nel Paradiso dantesco, cfr. Valter L. PUCCHETTI, *Fuga in paradiso, Storia intertestuale di Cunizza da Romano*, Ravenna, Longo 2010.

appartenere alla sfera liturgica. Si tratta di un canto che Dante lascia volontariamente in una prospettiva sfocata e priva di connotazioni esteticamente definite. Si tratta però di un canto profano che si produce all'interno di una visione e che risponde all'unico altro canto profano presente nella Cantica, quello che anima *l'evagatio mentis* del XIX canto del *Purgatorio* la cui interprete musicale è la femmina balba. Se, quindi, al sogno corrisponde la visione, al canto ingannevole e seducente della sirena-femmina balba corrisponde quello di Lia che invece di appagare il desiderio nel piacere dei sensi spinge la volontà ad operare (*Tanto voler sopra voler mi venne/de l'esser sù, ch'ad ogni passo poi/al volo mi sentia crescer le penne*).

CONCLUSIONI

Ho presentato qui solo alcuni brevi spunti di riflessione sulla struttura melodica della *Commedia*. Difetta ancora oggi una visione d'insieme armonica, in cui venga esaminata, ad esempio, anche la scelta degli inni liturgici menzionati da Dante, per poter analizzare la relazione che questi intrattengono con il testo del poema, come ho qui suggerito, e esaminarne gli effetti sugli spiriti purganti, alla luce della cosiddetta etica modale, scelta che, per i lettori del Trecento doveva risultare palese, ma che dopo sette secoli può non essere più così evidente.

Attenzione particolare inoltre, all'interno di un saggio organico, dovrà essere data a tre cieli in particolare: quello di Venere (con Cunizza da Romano e Folchetto da Marsiglia che parlano e cantano in una prospettiva ancora terrena), quello di Marte e al cielo del Sole, che si configura, in Paradiso, come uno spazio interno al testo dantesco particolarmente ricco di immagini musicali, e più famose delle quali sono contenute nel X canto.

Le presenti pagine costituiscono soltanto una prima riflessione sull'intelaiatura melodica della *Commedia*: la mia ricerca non è che agli inizi e purtroppo, non avendo ricevuto alcuna sovvenzione,

attualmente procede a rilento. Ad esempio, alla trama musicale che ritma la presentazione da parte di san Tommaso dei personaggi presenti nella prima delle corone danzanti in Paradiso intorno a Dante e Beatrice dovrà essere consacrata un'attenzione di tipo musicologico più ampia di quella che potrebbe esserle dedicata in un articolo. L'augurio è quello di aver fornito qui almeno qualche spunto per indagini future più dettagliate.

BIBLIOGRAFIA SCELTA

Per non appesantire l'articolo, si riporta qui di seguito una bibliografia selezionata, in ordine alfabetico:

AA.VV. (1984): *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di N. Pirrota, Torino, Einaudi.

AA.VV. (1988): *Atti del Congresso: La musica nel tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli.

AMREIN- WIDMER, M., *Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Commedia*, Zürich, Rascher, 1932

BACCIAGALUPPI, C. (2002): *Le funzioni delle immagini musicali della Commedia* in *Rivista di studi danteschi*, a. II, fasc. II, pp. 279-333.

BARNES, J. C. «Vestiges of the Liturgy in Dante's Verse» in AAVV, *Dante and the Middle Ages*, Dublin: Irish Academic Press, 1995.

BESUTTI, P. (1994), «Il trecento italiano: musica, "musicabilità", musicologia», in G. Salvetti (a cura di), *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia 1861-1914*, Milano, Guerini e associati, pp. 83-193.

BONAVENTURA, A. (1904): *Dante e la musica*, Livorno, Giusti.

BRAGARD, R. (1973): *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, in ID.: *Corpus Scriptorum de Musica*, Roma, American Institut of Musicology, vol. 3/7. *Corpus Juris Canonici, Extravagantes Communes* (1879-1881): II, col. 1256 e sgg., Leipzig.

CAPPUCCIO, C., *Aure musicali in Dante*, in «Cuadernos de filología italiana», XVI (2009), pp. 109-136).

CAPPUCCIO, C., (2007) *Quando a cantar con organi si stea* (Purg., IX, v. 144). *Riflessi danteschi della polemica contro la polifonia?*, in «Tenzzone» 8, pp. 31-64.

CAPPUCCIO, C., Questione n° 11. "che mi solea quetar tutte mie doglie" (Purg. II 106: Petrocchi); "che mi solea quetar tutte mie voglie" (Purg. II 106: Vandelli), in «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», VI (2005), pp. 279-281 [sezione: "Quaestio"nario di Tenzzone; vol. monografico dal titolo: «Psicologia y poetica en la obra de Dante Alighieri». Primer Seminario de Dantología, Madrid 7-9 abril 2005]

CAPPUCCIO, C., *Gli effetti psicologici della musica sui personaggi del "Purgatorio"*, in «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», VI (2005), pp. 35-80 [vol. monografico dal titolo: «Psicologia y poetica en la obra de Dante Alighieri». Primer Seminario de Dantología, Madrid 7-9 abril 2005]

CAPPUCCIO, C., ZULIANI, L. (2006): «"Lutum meum bonum", i silenzi di Petrarca sulla musica», in *Petrarca, la medicina, les ciències*. *Quaderns d'Italià*, 11, pp. 329-358.

CILIBERTI, G. (1986): «La teoría dell'Ars Nova, le occasioni, rapporti con le altre arti», in B. Brumana (a cura di), «*Amor che nella mente mi ragiona*», *Firenze e l'Ars Nova nel XIV secolo*, Firenze, Musicus Concentus, pp. 38-75.

CURI, L. (2002): «Canto X», in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*. A cura di Günter, G. e Picone, M., Firenze, pp. 145-165.

DE BUS, G. (1914-19): *Le Roman de Fauvel par Gervais de Bus*, ed. A. Langfors, Paris, Didot.

DE COUSSEMAKER, C. E. H. (1864): *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, I, Paris, Durand.

DE LIBERA, A. (2000): *Pensar en la Edad Media*, (Tit. Orig. *Penser au Moyen Âge*), Anthropos, Barcelona.

- DU CANGE, C. (1883-1887): *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, Unversänderter Nachd. der Ausg. von, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, vol. IV.
- ERNETTI, P. M. (1964): *Canto gregoriano*, vol. IV, Venezia, Ist. Collaborazione Culturale Venezia-Roma.
- FIORI, A. (1996): “Il canto di Casella: esegesi dantesche a confronto”, in *Trent'anni di ricerche musicologiche, Studi in onore di F. A. Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia e D. Restagni, pp. 283-289.
- FIORI, A. (2001) “La voce tra musica e medicina. Tematiche interdisciplinari e suggestioni lessicali”, in AA.VV.: *La musica nel pensiero medievale, Atti del IX Congresso della Società italiana per lo studio del pensiero medievale*, Ravenna, 10-12 Dicembre 1999, a cura di L. Mauro, Ravenna, Longo, pp. 195-215.
- FRECCERO, J. (1973): “Casella's Song (*Purg.* II, 112)”, in *Dante Studies*, XCI, pp. 73-80.
- FRECCERO, J. (1989): “Il canto di Casella, *Purg* II, 112”, in ID.: *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, pp. 251- 260.
- FRITZ, J.-M.: *La Cloche et la lyre, Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Droz, 2011.
- GALLO, F. A. (1991): *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT.
- GALLO, F.A. (1999): “Anima e corpo nell'ascolto della musica: il raptus secondo Pietro di Alvernia”, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande, S. Vecchio, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo.
- GATTO, V. (1992): «Dante e l'ars nova del Trecento», in *Campi immaginabili*, 4, fasc. I.
- GERBERT, M. (1784): *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien, Typis San Blasianis, I.
- IANNUCCI A. A. (1989): “Musica e Ordine nella *Divina Commedia*, *Purgatorio* II”, in *Studi americani su Dante*, a cura di G. C. Alessio e R. Hollander, Milano, pp. 87-111.

LA FAVIA, L. M. «...Che quivi per canti...'Dante's Programmatic Use of Psalms and Hymns in the Purgatorio», in *Studies in Iconography* 10 (1984-86): 53-65.

MAINOLDI, E. S. (2001): *Ars Musica. La concezione della musica nel Medioevo*, Rugginenti.

MAMBELLA, G. (2001): "L'orecchio come organo risonatore nei trattati *De Anima* e in medicina", in AA.VV.: *La musica nel pensiero medievale, Atti del IX Congresso della Società italiana per lo studio del pensiero medievale*, Ravenna, 10-12 Dicembre 1999, a cura di L. Mauro, Ravenna, Longo, pp. 123-136.

MAURO, L. (1999): "La musica del polso in alcuni trattati del Quattrocento", in *Anima e corpo nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande, S. Vecchio, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 235-257.

MCCRACKEN, A. «In Omnibus Viis Tuis: Compline in the Valley of the Rulers (Purg. VII-VIII)», in *Dante Studies* 111 (1993): 117-127.

MOLINIER, G. (1977): *Las Flors del gay saber: estier dichas Las leys d'amor*, traduction de Aguilar et Escouloubre, revue et complétée par A.F. Gatien-Arnoult, Genève, Slatkine Reprints.

MONTEROSSO, R. (1971): vox *Musica* in *ED*.

MONTEROSSO, R. (1984): «Organo», (vox), in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

MORELLI, G., «Immagini dell'udire (a proposito di Dante musicus)», in *In cantu et in sermone. Scritti in onore di Nino Pirrotta nell'80°*, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki 1989, pp. 7-40.

MORTARA, G. (2004): «I canti polifonici nella *Divina Commedia*», in *Sotto il Velame*, n. s., pp. 67-71.

PAZZAGLIA, M. (1989): *L'armonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli.

PICONE, M. (2001): "Purgatorio II", in *Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, pp. 29-42.

PIRROTTA, N. (1978): “Le tre corone e la musica”, in *L'Ars nova italiana del Trecento, Atti del III Congresso internazionale sul tema: La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura* (Siena- Certaldo 19-22 luglio 1975), Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, pp. 9-20.

RICHTER L. (1984): *Dante e la musica del suo tempo*, in AA.VV.: *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi.

SALVETTI, G. (1971): “La musica in Dante”, in *Quadrivium*, VI, pp. 160-204.

Schneider, F., «Ancora su Dante musicus: musica e drama nella “Commedia”)», in *Studi medievali e moderni. Arte letteratura storia*, XIV (2010), 5-24

SCHURR, C.E. (1994): *Dante e la musica: dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale della Divina Commedia*, Cattedra di Storia della Musica dell'Università degli Studi di Perugia, Centro di Studi Musicali in Umbria, 1994.

SINGLETON, Ch. (1978): “In exitu Israel de Aegypto”, in ID.: *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, pp. 495-520.

SURIAN, E. (1991): *Manuale di storia della musica*, vol. I, Milano, Rugginenti.